This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

7495.619

Harvard College
Library

FROM THE BEQUEST OF

SUSAN GREENE DEXTER

Wissenschaftliche Beilage zum Jahresberichte d
Realgymnasiums zu Stralsund.
Ostern 1906.

Die Faust-Idee

in

Lord Byrons Dichtungen.

Von

Dr. Albert Knobbe
Oberlehrer.

Stralsund 1906.
Druck der Königlichen Regierungs-Buchdruckerei, Stralsund.

(1906, Programm No. 192).

17495.619

HARVARD COLLEGE LIBRARY
DEXTER FUND
Dec 28, 1925

Die Faust-Idee in Lord Byrons Dichtungen.

Menschliches Irren, menschliches Leiden
Reifte die Götter für den Olymp.
M. von Ebner-Eschenbach.

Goethe selbst hat Byrons *Manfred* mit seinem *Faust* verglichen im Eingang sei Besprechung des englischen Dramas, die in der Zeitschrift „Kunst und Altertum" ersch Andere sind ihm gefolgt, und in Biographien wie in Literaturgeschichten findet man nicht sel die Beziehungen von Byrons Muse zu ihrem deutschen Apollo gestreift. Gleichwohl verm man eine Darstellung der Zusammenhänge von des Lords poetischem Schaffen mit den Gru ideen unserer grössten Dichtung; A. Brandls Aufsatz „Goethes Verhältnis zu Byron" geht, ne den aktenmässigen Belegen, von dichterischen Zeugnissen für den Anteil des Engländers in Hauptsache nur auf *Manfred* ein.[1])

Vor der Feststellung dessen, was Byron von verwandten Ideen und Stimmungen d *Faust* entgegenbrachte und was er ihm unmittelbar verdankte, dürfte sich ein kurzer Überbl der Lebensbeziehungen beider Dichter sowie eine Bestimmung des Anteils, den Byron an deutschen Literatur im allgemeinen nahm, empfehlen. —

Der Verfasser des *Manfred* hatte von Goethes Rezension gehört, ohne ihrer zunäc ansichtig geworden zu sein. Der Vorwurf des Plagiats, der fälschlich daraus entnommen wu verwundete seine Eigenliebe,[2]) und noch später (1822) suchte er sich in den Unterhaltun mit Medwin dafür schadlos zu halten, indem er unbarmherzige Quellenangaben über den *Fa* machte oder, wie dessen Verfasser es ausdrückte, ihn „zerpflückte", um den Glauben an Originalität der deutschen Dichtung zu zerstören.[3]) Inzwischen war ihm jene Besprechung lä zu Gesicht gekommen (1820 in Ravenna), und er fühlte sich durch das im Grunde anerkenne Urteil des grossen Deutschen geschmeichelt, denn er hatte nichts Eiligeres zu tun, als es in d Fassungen — dem deutschen Original, einer englischen und einer italienischen Übersetzung seinem Verleger Murray zu senden, „denn die Meinungen eines solchen Mannes wie Goethe, günstig oder nicht, sind immer interessant — und diese um so mehr, da sie günstig ist". A gab er im Anschluss hieran, wie noch später zu zeigen ist, seine Kenntnis von Goethes Dra zu; wenn er auch andere Einflüsse für die Abfassung seines Stückes in den Vordergrund stel so leugnete er doch nicht, dass „die erste Szene und die von *Faust* jedoch sehr ähnlich sin

In der Folgezeit bekannte sich Byron als Goethes literarischen Vasall und suchte die freiwillige Lehnsverhältnis durch die Widmung einzelner seiner Werke zum Ausdruck zu bring

[1]) Goethe-Jahrbuch XX 3—37.

[2]) Auch der junge Carlyle warf sich, ganz im Gegensatz zu seiner späteren Goetheverehrung Byronverketzerung, zum Verteidiger des angeblich angegriffenen Landsmanns auf in seinem übrigens deutschen *Faust* hoch über den Marlowes stellenden Aufsatz in der „New Edinburgh Review" (1822; herausgegeben von R. Schröder, Herrigs Archiv LXXXXVI 241.)

[3]) Conversations of Lord Byron at Pisa. London 1824. (Mir stand nur eine deutsche Übertrag von A. v. d. Linden, Leipzig 1900, zur Verfügung; auf diese beziehen sich meine Seitenangaben) S. 103.

Bekanntlich erging es ihm damit eigenartig genug. Das bei Moore[1]) wie bei Brandl[2]) (hier mit Ausfüllung der Lücken, in denen ersterer die Ausfälle gegen Southey und Wordsworth unterdrückt hat,) abgedruckte Widmungsschreiben zu *Marino Faliero* gelangte erst nach des Dichters Tode in die Hände des Adressaten, und selbst da hatte Murray noch mit der Absendung gezögert wegen des übermütigen Tones, worin es gehalten war. Auch der *Sardanapal* erschien durch ein Versehen zunächst ohne die Zueignung; doch wurde sie von Byron an Goethe persönlich gesandt, der das Blatt mit der lithographierten Urschrift unter seinen kostbarsten Andenken aufbewahrte. Der Plan der Widmung konnte endlich bei *Werner* rechtzeitig zur Ausführung gebracht werden; allerdings „wäre es würdiger gewesen", wie Byron selber aussprach, „einem früheren Werke seinen Namen vorzusetzen".[3])

Schon mehrfach war durch gemeinsame Bekannte wie Sterling, Murray jun., Ticknor u. a. — da ja Goethe vielfach von Ausländern, besonders Engländern und Amerikanern, aufgesucht wurde — manch freundlicher Gruss gewechselt worden. Später entschloss sich der Altmeister, seinen Dank für die Huldigungen in Versen auszusprechen, die er dem in den griechischen Freiheitskampf Eilenden durch Sterlings Vermittlung sandte. Sie rufen dem „sich im Innersten bestreitenden" Dichtergenossen die Mahnung zu:

Und wie ich ihn erkannt, mög' er sich kennen.

Der Empfänger, im Begriff, von Livorno abzufahren, beantwortete sie noch am selben Tage (24. Juli 1823) mit einem Dankschreiben, dessen eilige Prosa er damit entschuldigt, dass es ihm schlecht anstehen würde, Verse mit dem zu wechseln, der fünfzig Jahre hindurch der unbestrittene Beherrscher der europäischen Literatur gewesen sei. Am Ende des Briefes stellt er für den Fall, dass er jemals zurückkehre, seinen Besuch in Weimar in Aussicht, „um die aufrichtige Huldigung eines der vielen Millionen Ihrer Bewunderer darzubringen". Goethe nennt diese Antwort „ein reines, schön gefühltes Blatt, als Zeugnis eines würdigen Verhältnisses unter den kostbarsten Dokumenten vom Besitzer aufzubewahren" (Lebensverhältnis zu Byron.)[4])

In Eckermanns *Gesprächen mit Goethe* heisst es am 4. Dezember 1823 u. a.: „Dann ward über die Nibelungen viel gesprochen, dann über Lord Byron und seinen zu hoffenden Besuch in Weimar, woran Frau von Goethe[5]) besonders teilnahm". — Doch schon im folgenden Jahre ging der Wunsch des Freiheitssängers, jung zu sterben, in Erfüllung, so dass sich die beiden Grossen niemals von Angesicht zu Angesicht gesehen haben.

Bald nachdem ihn die Trauerkunde von Missolunghi erreicht hatte, fasste der Altmeister seine Beziehungen zu dem so viel jüngeren Dichter in einem Aufsatz zusammen: *Lebensverhältnis zu Byron.*[6])

Er wählte mit dieser Überschrift denselben Ausdruck, mit dem er z. B. die Freundschaftsbeziehungen zu Klinger bezeichnete, mit dem ihn doch ganz anders geartete, ein langes Leben umfassende Erinnerungen verbanden; denn nur wenige Jahre war es ihm beschieden gewesen, dem Schaffen des Mitstrebenden, den er allein würdig erachtete, den Parnass mit ihm zu teilen, zu folgen. Dem lebenden Byron hatte er eine fast väterliche Zuneigung entgegengebracht[7]), den toten ehrte er mit einer Bewunderung, die besonders in seinen Gesprächen mit Eckermann und

---

[1]) Letters and journals of Lord Byron. Paris 1833. II 421.
[2]) A. a. O. 31 ff.
[3]) Medwin, Conv. übers. v. d. Linden. 207.
[4]) Goethe war stolz auf seine Byronreliquien und hat sie seinen Freunden und Besuchern mehrfach gezeigt, z. B. Eckermann (vgl. Gespräch am 26. März 1826), Grillparzer (am 2. Oktober 1826 bei dessen Besuch in Weimar; s. von Biedermann, Goethes Gespräche. Leipzig 1890. V 316); Henry Crabb Robinson gestattete er sogar, davon eine Abschrift zu nehmen, die für Byrons Lebensbeschreibung von Moore bestimmt war (nach letzteres Angabe gelangte sie nicht in seine Hände.) — Vgl. Eitner, Ein Engländer über deutsches Geistesleben. Weimar 1871. 333 f.
[5]) Goethes Schwiegertochter Ottilie.
[6]) Geschrieben auf Medwins Bitte als Beitrag zu dessen oben genanntem Buch.
[7]) Eckermann, Gespr. 14 September 1826: „Von Lord Byron redete er nachher mit vieler Liebe, fast wie ein Vater von seinem Sohne."

mit dem Kanzler von Müller zum Ausdruck kam. Mit dieser Verehrung stand er anfäng ziemlich allein; besonders die Romantiker, wie Tieck[1]) und Grillparzer[2]), verdachten sie ihm, das junge Deutschland (Heine, Börne u. a.) auch hierin andere Bahnen einschlug.

„Incommensurabel" schien ihm das Genie des Lords; ihn selber erklärte er als „Persönlichkeit von solcher Eminenz, wie sie nicht dagewesen und wohl schwerlich wieder kom werde".[3]) Er ging soweit, den Engländer unserem Schiller als einem „verwandten Geiste" an Seite zu stellen — eine Parallele, die nicht ohne Widerspruch geblieben ist.[4]) Allerdings nicht einzusehen, was, abgesehen von beider Freiheitsliebe, der zynische Verfasser des *Don J* mit der sittlichen Persönlichkeit Schillers gemein haben sollte. Dagegen hatte Goethe re den Engländern ihre kleinliche Beurteilung und ihre Verständnislosigkeit gegenüber ihrem gro Landsmann vorzuwerfen.[5]) „Byrons Kühnheit, Keckheit und Grandiosität, ist das nicht a bildend? Wir müssen uns hüten, es stets im entschieden Reinen und Sittlichen suchen wollen. Alles Grosse bildet, sobald wir es gewahr werden."[6])

Zwar kann man die Bedeutung, die diese Teilnahme für die deutsche Literatur gewa nicht in eine Linie stellen mit der Verjüngung von Goethes Schaffen als Wirkung Freundschaftsverhältnisses mit Schiller. Immerhin verdanken wir ihr die *Euphorion-Epis* die den Mittelpunkt des zweiten Teils der Faustdichtung bildet. Blättert man in Goet Tagebüchern, ausgehend vom Februar 1825, so sieht man, wie das Interesse an dem jü Verstorbenen und seiner griechischen Reise mit der Ausarbeitung der *Helena-Szenen* Hand Hand geht. Aus der Vereinigung von Faust und Helena, germanischem Mittelalter griechischem Altertum, musste Euphorion-Byron hervorgehen, denn „Byron ist nicht antik ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst".[7]) — Auch Eckerma ausgesprochene Vermutung, dass sich das jugendliche Feuer der *Marienbader Elegie* dem Einfluss Byronscher Lyrik erkläre, bestätigte der Olympier lächelnd. —

Fast alle Freundschaften Byrons begannen nach anfänglicher Gegnerschaft; so auch mit Be auf Goethe, dem gegenüber er jeden Einfluss des *Faust* bestritten hatte. Die Zeitgenossen urteil in diesem Punkte jedoch anders, unter ihnen der Amerikaner Ticknor, ein namhafter Liter historiker und Romanist, der nach vorhergegangenem Besuche in Weimar Byron 1817 in la M bei Venedig aufsuchte und offenbar aus seiner Ansicht über die Beziehungen des englisc Dramas zum deutschen kein Hehl machte. Zwar zeigte der Lord zunächst lebhaftes Interesse den grossen Deutschen; er hatte von dem heftigen Angriff der „Edinburgh Review" gegen gehört, desselben Blattes, das ein Jahrzehnt zuvor eine vernichtende Kritik über seine eige Jugendgedichte gefällt hatte, und konnte Goethes Aerger nachfühlen, zumal die „Jenaer Literat zeitung" jenen Aufsatz in hämischer Schadenfreude wiedergab — dann aber meinte er: „ doch weiss ich nicht, was für Sympathie ich für Goethe haben kann ausser der eines beleidig Autors."[8]) Wir haben gesehen, wie sich diese Ansicht änderte, sobald er jene schmeichelha Besprechung selber zu Gesicht bekam; im Widmungsschreiben zu *Marino Faliero* wie in Vorbemerkung zu *The Deformed Transformed* nennt er ihn den „grossen Goethe", das Trau spiel *Werner* ist „dem erlauchten Goethe von einem seiner demütigen Bewunderer" gewidn und in der Zueignung zu *Sardanapalus* bezeichnet er sich sogar als einen „literarischen Vasall und ihn als seinen „Lehnsherrn, den ersten der lebenden Schriftsteller". „Goethe betrachte ich als grössten Genius, den das Zeitalter hervorgebracht hat," äusserte er im Gespräch mit Medwin.

---

[1]) Tieck nannte sie eine Verblendung. Eitner, a. a. O. 344.
[2]) Von Biedermann, a. a. O.
[3]) Eckermann, Gespr. 19. Oktober 1823.
[4]) S. z. B. Rapp, Studien über das englische Theater. Herrigs Archiv XX 372—401 (S. 400). Eb hinkt Leigh Hunts Vergleich zwischen Shelley und Schiller. (In Lord Byron and some of his contempora London 1828. 2 vols.).
[5]) Eckermann, Gespr. 14. Sept. 1826.
[6]) Ebd. 16. Dez. 1828; vgl. sein Urteil über Napoleon.
[7]) Eckermann, Gespr. 5. Juli 1827.
[8]) s. Allibone's Dictionary of English and American Authors. Philadelphia (ohne Jahreszahl). I

Wenn Byron bei Moore sagt: „Ich muss jedoch vorausschicken, dass ich nichts von Adolf Müllner (dem Verfasser der *Schuld*) gelesen habe und viel weniger von Goethe, Schiller und Wieland, als ich wünschte. Ich kenne sie nur durch die Vermittlung von englischen, französischen und italienischen Übersetzungen. Von der wirklichen Sprache weiss ich gar nichts" (Letters and journals II 237), so darf man die erste Hälfte dieser Äusserung nicht zu genau nehmen. Für Byrons Bekanntschaft mit der deutschen Literatur überhaupt war ja allerdings Frau von Staëls Buch *De l'Allemagne* massgebend (vgl. *Don Juan* III 86). Nachdem es 1810 bei seiner ersten Drucklegung in Paris auf Napoleons Befehl eingestampft worden war, erschien es 1813 in London bei Murray, der auch Byrons Verleger war. Bei ihrem gleichzeitigen Auftreten in der Londoner Gesellschaft machte zwar die Verfasserin, gewohnt, sich überall als geistigen Mittelpunkt zu betrachten, einen wenig günstigen Eindruck auf den jungen Lord, der selber noch ein verwöhntes Schosskind der Gesellschaft war. Als er sie aber später, nunmehr selbst ein Verbannter, in ihrer Häuslichkeit in Coppet am Genfer See wiedersah, lernte er sie als gastfreundliche, anregende Wirtin schätzen und fand auch bei ihr echt frauenhafte Teilnahme an seinem häuslichen Missgeschick. Ihre Besprechungen und Übersetzungsproben deutscher Dichtungen haben ihm eine nähere Kenntnis des geistigen Deutschlands vermittelt. Dazu kam im Jahre 1815 Walter Scotts Einfluss, des Mannes, der sich schon früher die Übertragung und Nachahmung Bürgerscher und Goethescher Balladen sowie des *Götz* hatte angelegen sein lassen. Byrons Belesenheit sowohl auf poetischem als auch auf geschichtlichem Gebiet schien ihm damals nicht sehr umfangreich zu sein. Da er selber über ungewöhnliche Kenntnisse, nicht zum wenigsten in der seinen romantischen Neigungen entgegenkommenden deutschen Dichtung, verfügte, so war es ihm ein Leichtes, seinen neuen Freund mit literarischen Stoffen bekannt zu machen, „which had for him the interest of novelty".[1])

Es wäre jedoch ein Irrtum anzunehmen, dass Byron nicht schon früher einzelne Erzeugnisse der deutschen Literatur kannte. Als Knabe hatte er sich von Schillers *Geisterseher* angezogen gefühlt[2]) und ihm für seine Jugendromanze *Oscar of Alva* (in *Hours of Idleness*) das Motiv des geheimnisvollen Mordes entlehnt. In *Childe Harold* (IV 18) nennt er Schiller unter denen, die ihm das Bild der Lagunenstadt einprägten. In der Vorrede zu *Parisina* beruft er sich wegen der Leidenschaft, die Stiefmutter und Stiefsohn füreinander empfinden, auf Schiller; gemeint ist natürlich *Don Carlos*, nach dessen Vorbild er die Fabel, die ihm seine italienische Quelle bot, abänderte (er lässt Parisina früher Hugo versprochen sein). Im *Manfred* erwähnt er einmal die Gestalt des Freiheitshelden Tell, und es ist nicht unmöglich, dass Schillers geniale Darstellung der Alpenwelt ihm bei der Wiedergabe des selbst Geschauten vorschwebte. Auch hat man wegen des dämonischen Elements im Charakter des Trägers der Byronschen Handlung auf *Wallenstein*[3]) hingewiesen. Zugleich bietet die Verschwörung in dieser Tragödie ebenso wie in *Fiesco* eine Parallele zu der entsprechenden Szene in *Marino Faliero*. Dass auf den *Corsair*, der Anfang Februar 1814 bereits im Buchhandel war, die *Räuber* nicht mehr einwirken konnten, beweist eine Stelle aus Byrons Tagebuch (20. Februar 1814): „redde (sic!) the *Robbers*.[4]) Fine, — but *Fiesco* is better; and Alfieri and Monti's *Aristodemo* best. They are more equal than the Tedeschi dramatists" — sein bekanntes Vorurteil zugunsten des regelmässigen Dramas.

Von Goethe scheinen ihm zuerst die schon 1779 aus dem Französischen übertragenen *Sorrows of Werter* (sic!) bekannt geworden zu sein;[5]) auf die durch letzteren Roman hervorgerufene Selbstmordepidemie spielt er in der Widmungsschrift zu *Marino Faliero* an und zwar unter Berufung auf ein Wort Frau von Staëls. Von *Dichtung und Wahrheit* kannte er einzelnes durch Shelley, der Deutsch verstand. Er bot einmal 100 Pfund, wenn ihm jemand

---

[1]) Allibone a. a. O (nach Lockhart, Life of Scott).

[2]) Schiller's *Armenian*, a novel which took a great hold of me when a boy. It is also called the *Ghost Seer*, and I never walked down St. Mark's by moonlight without thinking of it, and „at nine o'clock he died!" Brief an Murray aus Venedig, 2. April 1817.

[3]) Übersetzt von Coleridge.

[4]) 1790 von Lord Tytler übersetzt, vgl. A. Brandl, Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken in England. Goethe-Jahrbuch III 27—76 (S. 76).

[5]) Ebd. 28 f.

diese Selbstbiographie für seinen eigenen Lesebedarf übersetzen würde. Sympathisch berührte ihn, der selber an Vorbedeutungen glaubte, dass auch Goethe unter dem Einfluss von Ahnun stand (Stellung der Gestirne bei der Geburt, Messerorakel im Lahntal.)[1]) Aus *Wilhelm Meist Lehrjahren* hat Byron, wie bekannt, ein Lied Mignons in den Eingangsversen zur *Bride of Abyd* die erst während des Druckes hinzugefügt wurden, nachgeahmt, dies allerdings Lady Blessing gegenüber bestritten. Fraglich ist, ob ihm Coleridges Übertragung bekannt geworden ist, o ob es ihm durch Madame de Staël übermittelt wurde. In ihrem Buche *De l'Allemagne* fi ich in der mir vorliegenden Ausgabe (London 1813, Berlin 1814) nur die Übertragung ersten Verses:

Connais-tu cette terre où les citronniers fleurissent;

auch in ihrem Roman *Corinne, ou l'Italie,* den Byron hochschätzte, findet sich eine Nachahmu die ebenfalls nur den Eingangsvers umfasst:

Connaissez-vous cette terre ou les orangers fleurissent,

in dem folgenden Teile aber mit Goethes Gedicht wenig zu tun hat. Es ist anzunehmen, d Frau von Staël, die der Lord bei ihrem Aufenthalt in London im Jahre 1813 häufig in der vo nehmen Gesellschaft traf, wie seine Briefe und sein Tagebuch aus dieser Zeit beweisen, in ihr mitteilsamen Art auch mündliche Proben aus ihr bekannten Dichtungen gegeben haben wird. Koeppel, der ebenfalls der Meinung ist, dass Byron jenes Gedicht in Staëlscher Übertragu kennen lernte, vermutet auch, dass die Einleitungsfrage des *Erlkönigs*, den Walter Scott übe setzte, von Bedeutung für eine gewisse Stelle im *Giaour* gewesen sei.[3]) Ist diese Ansicht richti so müsste auch angenommen werden, dass auf die Darstellung von des Giaours wildem Rit die ebenfalls von Scott nachgeahmten Gedichte Bürgers *Lenore* (bei Scott: *William and Hele* wegen der gespenstischen Nachtszene und *Der wilde Jäger* (Scott: *The Chase*) gewirkt habe aus dem zuletzt genannten Gedicht mochte ihm der Vers im Sinne liegen:

The left (sc. *steed*), *the swarthy hue of hell,*

als er den Giaour auf kohlschwarzem Renner dahinbrausen liess. — Es sei noch bemerkt, da Byron den *Erlkönig* nicht nur in Scottscher Fassung kannte; schon früher war er v M. G. Lewis unter die eingestreuten Poesien seines Romans *Alonzo, or the Monk* (Band 3) au genommen worden. —

---

[1]) Medwin übers. v. d. Linden 207.

[2]) Lady Blessington (Conversations of Lord Byron with the Countess of Blessington. 2 vols. Londo 1834. S. 326 f.) zitiert die Staëlsche Übersetzung aus der Erinnerung wie folgt:

— Cette terre, où les myrtes fleurissent,
Où les rayons des cieux tombent avec amour,
Où des sons enchanteurs dans les airs retentissent,
Où la plus douce nuit succède au plus beau jour.

Byron bemerkt daraufhin, die ganze Übereinstimmung beruhe auf den beiden Wörtern *land* und *myrtle* (i ersten Vers der *Bride of Abydos*). Sieht man aber näher zu, so ergibt sich, dass er im neunten Verse:

Where the citron and olive are fairest of fruit

bewusst oder unbewusst den Beginn von Goethes Gedicht:

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn

im Sinne hatte; endlich weist sein siebenter Vers:

Where the light wings of Zephyr, oppress'd with perfume —

eine unverkennbare Beziehung auf zu folgender Stelle aus Corrinnas Lied auf dem Kapitol (*Corinne, l'Italie.* Paris [ohne Jahreszahl]. S. 32):

— avez-vous respire ces parfums, luxe de l'air déjà si pur et si doux? (rhythmische Prosa).

Es ist dies eine ganz freie Wiedergabe des deutschen:

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,

und das englische *perfume* ist hier nur aus der französischen Zwischenstufe *parfums* zu erklären. — Zu dies inhaltlichen Verwandtschaft gesellt sich die Entlehnung der Form, die aus der gleichen Einleitungsfrage m den daran angeschlossenen Relativsätzen bei dichterischer Häufung des Ausdrucks hervorgeht. Der Haup unterschied ist der, dass Byron den Schauplatz in den Orient verlegt und die Szenerie demgemäss veränder

[3]) Byron (Geisteshelden 44. Band). Berlin 1903. S. 68.

Von der älteren Dichtergeneration Deutschlands hatte Byron Wielands *Oberon* vermutlich in der Übertragung von Sotheby gelesen,[1]) während der Stil von Wielands Antipoden Klopstock seiner eigenen Art widerstrebte.[2]) An Gessners *Tod Abels*, den er als Knabe in Aberdeen in der Ursprache kennen gelernt hatte, erinnerte er sich später noch gern;[3]) sein *Cain* geht gewiss auf diese deutsche Anregung zurück, so verschieden die Auffassung in beiden Dichtungen sein mag. In der Schweiz sah er im Staëlschen Kreise den alten Bonstetten, der, ein ehemaliger Oxforder Student, noch später mit dem englischen Dichter Gray in Briefwechsel gestanden hatte. Er musste jetzt Byron von dem verehrten Toten erzählen. Aber auch mit der deutschen Geisteswelt hatte dieser ehrwürdige Greis, selber ein geachteter „littérateur", enge Beziehungen unterhalten, die noch lange nachher in Bänden von Briefen nachklangen — war doch das achtzehnte Jahrhundert die klassische Zeit der Freundschaftsepisteln. Unter Bonstettens Korrespondenten waren der Schweizer Geschichtsschreiber Johannes von Müller und Matthisson, der ehemals in Coppet bei Frau von Staël gelebt hatte. Matthissons Briefe, die ihm sein Freund Rogers geliehen hatte, fand Byron in seinem Reisegepäck.[4])

In diesem geistreichen Hause machte er auch die Bekanntschaft des Romantikers A. W. von Schlegel, der ihm von Goethe erzählte.[5]) Von seinem Bruder las er später, in Ravenna, literaturgeschichtliche Studien, deren Stil ihn an die Schreibweise Hazlitts erinnerte.[6]) Ob Zacharias Werners Schauspiele, die er ebenfalls kennen lernte,[7]) durch ihre dämonischen Elemente von Bedeutung für seine eigenen Erzeugnisse wurden, lässt sich schwer sagen. Dagegen wissen wir, dass er sich ausserordentlich gefesselt fühlte durch Grillparzers *Sappho*, trotz der schlechten italienischen Übersetzung von Guido Sorelli.[8]) Sie beeinflusste ihn bei der Abfassung seines *Sardarnapal*, in dem er auch der griechischen Dichterin gedenkt, deren schöne Verse an den Abendstern er im *Don Juan* (III 107) nachbildete. Unter dem Einfluss der deutschen Tragödie und der Überredungskunst der Gräfin Guiccioli, der er sie zu lesen gab, entschloss er sich, „mehr Liebe in das Stück zu bringen". So schuf er die Figur der griechischen Sklavin Myrrha, in deren Charakter sich Züge von Teresa Guiccioli mit solchen von Grillparzers Heldin vereinigen. Myrrhas Scheidegruss an die ferne griechische Heimat vor ihrem und Sardanapals gemeinsamem Ende entspricht Sapphos Schwanengesang im letzten Akte des deutschen Stückes.[9]) —

Es ist gewiss nicht ohne Bedeutung, wenn wir Byron vielfach unbewusst auf den Spuren des Meisters finden, so in der dichterischen Verklärung von Gestalten wie Prometheus und Tasso, Symbolen des titanisch ringenden Menschen (und somit von faustischer Vorbedeutung) und des gequälten Dichters. Auch haben beide, weltbürgerlich gestimmt, sich in Gegensatz zu ihren Landsleuten gesetzt durch die Bewunderung des korsischen Titanen, ohne jedoch der Kritiklosigkeit zu huldigen, die der Verfasser des *Buches Le Grand* und der *Grenadiere* an den Tag legte.

Dass Byron die Faustdichtung gerade zu einer Zeit nahe gebracht wurde, in der häusliches Unglück und die gewaltige Alpennatur seine Seele in Aufruhr versetzten, wurde für ihn

---

[1]) Vgl. seine Anmerkung zu Sotheby in *Englisch Bards and Scotch Reviewers.*
[2]) Moore, a. a O. II. 297.
[3]) Vorrede zu *Cain* und Medwin übs. v. d. Linden 90. Nach H. C. Robinson machte das Drama in England sein Glück als eine Art Erbauungsbuch. Eitner, a. a. O. 383, Anm.
[4]) Moore a. a. O. II. 484.
[5]) Ebd. und Widmungsschreiben zu *Marino Faliero.*
[6]) Moore a. a. O. II. 245 ff.
[7]) Medwin übs. v. d. Linden 67.
[8]) Moore a. a. O. II 236 f.
[9]) Schon oben wurde angedeutet, dass Grillparzer seinerseits Byrons Muse abgeneigt war. Goethe gegenüber sprach er sich — unvorsichtig genug — gegen die Poesie von dessen Liebling aus, deren Bevorzugung er als „Modeton" betrachtete und die er, der empfindsame Wiener, der „Derbheit" zieh. — Dass Byron in *The Waltz* beiläufig Kotzebue verspottete, sei nur der Vollständigkeit halber erwähnt. — In einem seiner letzten von Todesahnung erfüllten Briefe gedenkt er u. a. H. von Kleists und Th. Körners als jung verstorbener Dichterhelden.

entscheidend. Shelley hatte ihm, der sein Griechisch fast ebenso wie sein Deutsch verge hatte, Äschylos' *Gefesselten Prometheus* mündlich übersetzt und ihn damit auf den deutsc Titanen absichtslos vorbereitet.

Im August 1816 besuchte ihn in der Villa Diodati bei Genf Matthew Gregory L (gewöhnlich nach seinem oben erwähnten Roman „Monk" genannt), der Goethe persönlich kan und eine damals seltene Kenntnis der deutschen Sprache und Literatur besass, welch' letzt er manche Entlehnung verdankte. Er gab seinem Landsmann mündliche Stegreifübersetzun von Teilen des *Faust*, die starken Eindruck auf ihn machten.[1]) Doch blieb dies nicht s einzige Quelle, sagt er doch bei Medwin: „Alles, was ich von diesem Drama kenne, ist aus e französischen Übersetzung, aus einer oder zwei gelegentlichen Vorlesungen geschöpft, die M Lewis in der Villa Diodati hielt, indem er einzelne Teile ins Englische übersetzte, und aus Brockenszene, die Shelley darauf in Verse brachte."[2]) Letzterer, den Byron, wie er sagte, nichts so sehr beneidete als um die Fertigkeit, dies erstaunliche Werk im Original lesen können,[3]) liess seine Übertragungen des *Prologs im Himmel* — die Byron bekannt w obwohl er sie an der erwähnten Stelle nicht nennt — und der *Walpurgisnacht* 1822 erschein Mit der französischen Übersetzung ist nach Brandls Vermutung Frau von Staëls Wiederg gemeint,[4]) die allerdings den für Byron besonders in Betracht kommenden Eingangsmonolog Fausts kurz analysierte und hauptsächlich von der Gretchentragödie, die für den Lord weniger Interesse ha Übersetzungsproben bot. Den von Brandl erwähnten Versuch einer Faustübersetzung, den Coleri im *Friend* unternahm und der noch vor Byrons entgültige Entfernung von der Heimat fä scheint er nicht gekannt zu haben;[5]) die kärglichen Faustanalysen, die dem unberechtigt Londoner Abdruck von Retzsch' Radierungen beigegeben waren, konnten ihm keine sonderlic Vorstellung von dem deutschen Werke geben.

Lord Byron hat mehrfach betont, dass er des Deutschen nicht mächtig war.[6]) Gespräch mit Medwin hat er später geäussert: „Ich gäbe die Welt darum, den *Faust* Original zu lesen" und hinzugefügt: „Ich drang in Shelley, ihn zu übersetzen, aber er sag der Übersetzer des *Wallenstein* (Coleridge) sei der einzige lebende Mensch, der den Versu wagen könne; er habe an Coleridge geschrieben, aber vergeblich. Ein Mann, der ihn übersetzen wol müsse denken wie er."[7]) Die erste vollständige englische Ausgabe, (es fehlt darin der *Prolog i Himmel*, und die *Walpurgisnachtszene* ist verkürzt, beides mit Rücksicht auf bekann Eigenschaften des englischen Publikums) von *Faust* (I. Teil), von Lord Francis Leveson Gow (ein klägliches Machwerk, das der Verfasser nach eigener Angabe anfertigte, um dadurch Deuts zu lernen)[8]), erschien ein Jahr vor Byrons Tode. Eine brauchbare französische Faustübersetzu gab es zur selben Zeit offenbar noch nicht, denn Goethe sprach noch am 13. April 18 Eckermann gegenüber den Wunsch danach aus, der ihm mehrere Jahre später durch die Übe tragung von Stapfer und die von Gérard erfüllt wurde.

Trotz dieser äusseren Hindernisse, die es dem englischen Dichter erschwerten, sich i den *Faust* zu versenken, hat er dennoch auf seine Kunst nachhaltig gewirkt. Unter dem ne gewonnenen Eindruck wagte sich der Epiker zum ersten Male an einen dramatischen Vorwu

---

[1]) „Lewis . . at Diodati . .; he translated Goethe's *Faust* to me by word of mouth". Brief Rogers, 4. April 1817. — „ He told me that Mr. M. G. Lewis had made him an extemporate translati of *Faust*, reading it to him from German into English". Gespräch mit Ticknor, Oktober 1817. — „His *Fa* J never read, for J don't know German; but Matthew Monk Lewis, in 1816, at Coligny, translated most it to me *viva voce*, and J was naturally much struck with it."

[2]) Übers. v. d. Linden 103.

[3]) ebd.

[4]) Goethes Verhältnis zu Byron. A. a. O. 30.

[5]) ebd.

[6]) Die geringen deutschen Kenntnisse, die er sich in Aberdeen angeeignet hatte, waren bei de einseitig klassischen Unterrichtsbetriebe in Harrow bald wieder verloren gegangen. Zu dem letzteren Punk s. Elze, Lord Byron. Berlin 1881. S. 41 f.

[7]) Übers v. d. Linden 207.

[8]) Vgl. Robinson bei Eitner a. a. O. 332.

zumal die lose Form seines Vorbildes, worin auf die Anforderungen der Bühne wenig Rücksicht genommen zu sein schien, seinem Widerwillen gegen alles, was Theater hiess, entgegenkam. Das Interesse an Goethes Tragödie hat den Lord, trotz der Unterbrechung ihres Einflusses durch die romanisierenden Venetianerstücke im Stile Alfieris und Senecas, begleitet bis über das letzte seiner Dramen hinaus, das Bruchstück *The Deformed transformed,* das den Namen des *Faust* offen an der Stirn trägt.

In gewisser Hinsicht kann der Ideen- und Stimmungsgehalt in Byrons Jugendschaffen als auf den deutschen Stoff vorbereitend angesehen werden. In seinem in seltener Weise verbundenen Leben und Dichten hat man mit Recht Züge bemerkt, die einerseits an die deutsche Faustsage, andererseits an die spanische Don Juan-Legende erinnern. Titanisches Unendlichkeitsstreben des sich im Ringen gegen die Schranken göttlicher wie menschlicher Weltordnung Verzehrenden bildet schon früh sein Lieblingsthema, wie es auch der Grundton seines Erdenwallens ist. Seine Konrad, Lara, Manfred und aus späterer Zeit Christian (in *The Island*) tragen an der Stirn das Kainszeichen der Unrast, die auch Faust hindert, zum Augenblick zu sagen:

Verweile doch, du bist so schön.

Der Wandertrieb, der schon den Faust des deutschen Volksbuches in ferne Länder führt, spiegelt sich wieder in Junker Harolds unruhiger Pilgerschaft, Laras unstetem Schweifen vor seiner Heimkehr und im Geschick des von Küste zu Küste verschlagenen Don Juan; es ist das Los ihres Dichters selbst. Das Suchen nach verlorener Heimat und verlorener Seelenruhe klingt durch fast alle Byronschen Dichtungen wieder, ein Suchen, wie es der Volksmythus in Sagengestalten wie z. B. dem ewigen Juden und Tannhäuser verkörpert hat und das „der Pilger der Ewigkeit", wie Shelley seinen Freund im *Adonais* treffend kennzeichnet, wohl am ergreifendsten im *Dream* ausgesprochen hat, worin der Wanderer er selber ist.

Zwei Seelen streiten sich auch in dieser Brust;[4]) neben dem germanisch spiritualistischen Drange nach Erkenntnis geht einher das romanisch sensualistische Verlangen nach Genuss.

Der Zügellosigkeit des Sinnentaumels folgt die herbe Enttäuschung des übersättigten Harold-Byron:

With pleasure drugg'd, he almost long'd for woe

klingt es hier nicht viel anders als in Heines Klage Ritter Tannhäusers:

Von süssem Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank;
Ich schmachte nach Bitternissen.

Der Dichter bleibt aber nicht bei Harolds Einsamkeit und Laras und Manfreds Menschenfeindschaft stehen; er lässt sie Ersatz finden in der Natur, sei es in der Anschauung ihrer Schönheit und Schöpferkraft, sei es im Sichversenken in ihre Geheimnisse. Lara wandelt wie Faust den Pfad der Magie. Dieses Motiv ist neu in Byrons Poesie, wenn auch vorbereitet durch Saul und die Hexe von Endor (wohl massgebend für die Totenbeschwörung in *Manfred*) und Belsazars Gesicht, beide in den *Hebrew Melodies*, sowie Alps Vision in *The Siege of Corinth.* Das geheimnisvolle mitternächtige Erlebnis in der Schlosshalle und die Art, wie der Magier von seinen Leuten gefunden wird, weisen gleichzeitig auf den zwei Jahre später begonnenen *Manfred* hin.

Man könnte hier die Frage aufwerfen, ob die Beschäftigung mit verbotenen Wissenschaften, im Drama in der Hauptsache Goethischen Ursprungs, sich nicht auch für das Epos auf diese Quelle zurückführen liesse. Zeitlich stände dem nichts im Wege, denn das Staëlsche Buch war 1813, ein halbes Jahr vor der Abfassung des *Lara,* in London erschienen.

---

[4]) Dass Byron den innern Zwiespalt seines Lebens fühlte, bezeugt folgende Strophe seiner *Stanzas to the Po*

A stranger loves a lady of the land,
Born far beyond the mountains, but his blood
Is all meridian, as if never fann'd
By the black wind that chills the polar flood.

Es wäre jedoch einseitig, wollte man nicht auf dem Engländer näher stehende Litera werke zurückgehen, die sich mit der Geisterwelt, mit astrologischen und kabbalistischen Dir beschäftigen. Ob er Defoes Schriften über Teufel, Magie und Geistererscheinungen[1]) kar mag zweifelhaft erscheinen; dagegen wissen wir, dass Coleridges *Christabel*[2]) und *Anc Mariner*, M. G. Lewis' *Alonzo, or the Monk* und Beckfords *Vathek* nicht ohne Einfluss ihn geblieben sind. Dazu kamen romantische Einflüsse von Scotts Dichtungen und beson dessen Bürger- und Goetheübertragungen. Auch an die Romane der Mrs. Radcliffe und jenigen Schriften Godwins, die derselben Schauerromantik gewidmet sind, ist zu erinnern.

Byron gehörte zeitlebens zu den Bewunderern des *Vathek*[3]); seinem Verfasser, der Leben und Charakter manche Änlichkeit mit ihm selber aufwies, setzte er in *Childe Har* (I18 ff.) ein Denkmal, und den Roman selbst stellte er hoch über den ebenfalls im Orient spielen *Rasselas, Prince of Abyssinia* von Samuel Johnson[4]) (Fortsetzung: *Dinarbas*). Wegen Bedeutung, die diesem Werk für Byrons Dichtungen zukommt, sei sein Inhalt hier kurz skizzi

Den Kalif Vathek, Sohn der zauberkundigen Griechin Karathis, treibt ein unstillb Drang, das Schicksal aus den Sternen zu erforschen, so dass er ganze Nächte auf der Zinne ei gewaltigen Turmes zubringt. Die Planeten verheissen ihm grosse Schätze und wunderl Abenteuer, die mit dem Erscheinen eines Dämons verknüpft sind. Er macht sich den Unbekann durch grausige Blutopfer geneigt; dieser verlockt ihn, Gott und dem Propheten abzuschwö und führt ihn nach mannigfachen Erlebnissen in den unterirdischen Palast der Feueranbe Dort thront der furchtbare Eblis, ein von Gott abgefallener Engel, vor dem Vathek anbet niederfällt. Nachdem er die ihm versprochenen Schätze und ferner die präadamitischen Sult gesehen hat, unter ihnen Salomo, den Wollust und vermessener Wissensdrang hierher gefü haben, treffen ihn und seine Begleiter die ewigen Strafen, deren Schilderung an die Leiden Verdammten bei Dante gemahnt.

Der Kern ist derselbe, wie ihn die alte Faustsage bietet: das Streben nach unerlaubt Wissen, verborgenen Schätzen und Sinnengenuss führt zum Verlust der himmlischen Seligk Dem wilden, männlich kraftvollen Kalifen ist der schwache, unschuldvolle Gulchenrouz geg übergestellt, der zur Belohnung seiner Reinheit in steter Kindheit ganze Geschlechter überl Muhamed, der von seinem Sitz im siebenten Himmel Vatheks Beginnen folgt, sendet ihm n kurz vor seinem letzten Schritte in den Abgrund, um ihn zu warnen, einen Genius, doch vergeb So begleitet man im christlichen Himmel Fausts irdische Irrfahrt, allerdings mit verschieden Ausgang. Auch der Turm von Samarah, in dem Totenbeine, Schlangengift, Mumien und and Scheusslickeiten, die für Beschwörungen benötigt werden, angehäuft sind, kann entfernt an Fau „Museum" (Studierzimmer) mit seinem „Tiergeripp und Totenbein" erinnern.

Zahlreich sind die Spuren dieses Romans in Byrons dichterischen Erzeugnissen, ni nur in seinen griechich-türkischen Verserzählungen, sondern auch in *Lara, Manfred, Cain* *Don Juan*. In eine der ersteren, die *Belagerung von Korinth*, hat er eingestandenermas eine Stelle daraus fast wörtlich aufgenommen.[5]) Man erkennt auch ohne Mühe in dem Obereunuc Baba in *Don Juan* (V und VI) den humoristisch gezeichneten Bababalouk wieder, der bei Vatl dieselbe Stellung bekleidet. Ebenso scheint die Schilderung des höfischen Zeremoniells, welc das Erscheinen des Sultans bei Gulbeyaz begleitet, auf der ähnlichen Situation im Palaste Nouronihars Vater zu beruhen. Noch andere Spuren dieses pseudo-orientalischen Faust Byronschen Dichtungen werden im Laufe dieser Arbeit berührt werden; dasselbe gilt von Le im Wesentlichen auf deutschen und spanischen Vorbildern beruhendem *Monk*, dem sein Dra *The Castle Spectre* würdig zur Seite steht.[6])

---

[1]) s. E. Engel, Geschichte der englischen Literatur. 6. Aufl. Leipzig 1906. S. 260.

[2]) Bei Medwin, übs. v. d. Linden 129, gesteht Byron, dass er einige Verse der *Belagerung Korinth* daraus entlehnt habe; s. auch seine Anmerkungen zu der Stelle (Abs. XIX). Auch auf die Form *Giaour* war Coleridges Gedicht von Einfluss.

[3]) ebd. 205.

[4]) Schlussanmerkung zum *Giaour*.

[5]) S. Byrons Anmerkung zu der Stelle (Abs. XXI) und seine Bemerkung darüber bei Medwin a. O.

[6]) Vgl. Byrons Äusserungen über beide Werke bei Medwin.

Die Geschichte der Borgias hatte ihm einst den Stoff für eine schauerliche Episode in *Lara* geliefert (nach Roscoe). Auf dem Festlande kam ihm ein deutsches Buch in französischem Gewande in die Hand. Es waren deutsche Geistergeschichten, die er an regnerischen Abenden mit den Shelleys las.[1]) Mrs. Shelley (damals noch Mary Wollstonecraft Godwin) berichtet: „Wir wollen jeder eine Geistergeschichte schreiben," sagte Lord Byron, „und sein Vorschlag wurde angenommen. . . . . Der hochgeborene Schriftsteller begann eine Erzählung, von der er ein Bruchstück am Ende seines Gedichts *Mazeppa* druckte."[2]) (*The Vampire,* dessen Idee ihm schon aus der orientalischen Dämonologie geläufig war, wie eine Stelle in seinem *Giaour* beweist). Die Verfasserin selber erdachte damals ihren berühmten *Frankenstein, or the modern Prometheus,* der seine Hauptgedanken einem Gespräche zwischen Byron und Shelley über die Möglichkeit, künstlich Leben — eine Art Homunculus — zu erzeugen, verdankt. Das Ergebnis der von Frankenstein angestellten Versuche ist ein Dämon, der an seinem Erschaffer furchtbare Rache nimmt. In allen diesen Stoffen ergänzen sich Schauerromantik und Titanentum.

Von der „Plattheit der Prosa", wie sich Mrs. Shelley ausdrückt, wandten sich die beiden Dichter — denn auch Shelley hatte an dem Versuche teilgenommen — ab und andern Plänen zu. Auch hatte sich ihnen eine reinere Quelle erschlossen; aus Shelleys äschyleischen Studien erwuchsen Beider Prometheusgestalten, der schwärmerische Weltverbesserer und der in qualvollemRingen gegen herrschende Gewalten sich aufbäumende Riese, ganz das Wesen ihrer Verfasser wiederspiegelnd.

Die Idee des Forschertitanismus,[3]) in Goethischer und verwandter fremder Fassung,[4]) schmerzliche Lebenserfahrungen und Kenntnis von schwarzen Verleumdungen mit der Folie entsprechender literarisch überlieferter Motive, Spinozistischer Pantheismus von Shelley nach deutschen Quellen vorgetragen und belebt durch das Lesen von dessen phantastischen Dichtungen, endlich die überwältigenden Eindrücke einer Reise ins Berner Oberland — das waren die Bausteine zum *Manfred.*

Die Parallele zwischen diesem „dramatischen Gedicht", wie es Byron nennt, und dem deutschen *Faust* Goethes ist reichlich oft gezogen worden[5]); wenn es hier von Neuem geschieht, so leitet mich die Absicht, auf einzelne bisher wenig beachtete Punkte hinzuweisen oder hie und da eine von den vor mir ausgesprochenen Ansichten abweichende Meinung zu vertreten.

Wenn Goethe in jener Besprechung gesagt hatte, dass Byron seinen *Faust* in sich aufgenommen habe, so hatte er sogleich hinzugefügt, dass er die seinen Zwecken zusagenden Motive in einer Weise benutzt habe, dass keins mehr dasselbe und die Umbildung aus dem Ganzen sei. Also ist von Plagiat keine Rede, und auch im Privatgespräch hat er „der albernen Behauptung" widersprochen, „dass *Manfred* eine Nachbetung seines *Faust*" sei; „doch sei ihm allerdings als etwas Interessantes aufgefallen, dass Byron unbewusst sich derselben Maske des Mephistopheles wie er bedient habe, obgleich freilich Byron sie ganz anders spielen lasse."[6])

[1]) Elze, a. a. O. 201, Anm., gibt den französischen Titel der 1811 in Paris erschienenen Übersetzung.

[2]) Introduction to *Frankenstein.* Daraus und aus der von ihrem Gemahl verfassten Vorrede erfährt man, dass es sich um eine Theorie Dr. Darwins (des Grossvaters von Charles Darwin) und einiger deutscher Physiologen handelte; in ihrer dichterischen Verwertung begegnete sich Mrs. Shelley bekanntlich mit Goethe.

[3]) Vgl. hierzu Erich Schmidt, Zur Vorgeschichte des Goetheschen Faust, Goethe-Jahrb. II—IV, besonders III 77—131: Faust und das sechzehnte Jahrhundert.

[4]) Was Byron z. B. dem *Gefesselten Prometheus* verdankte, hat er in einem Briefe vom Jahre 1817 angedeutet. Er sagt u. a., dass die griechische Dichtung, wenn sie auch nicht im Plane des *Manfred* gelegen habe, ihm doch allezeit derart vorgeschwebt habe, dass er leicht ihren Einfluss auf alles, was er geschrieben habe, begreifen könne.

[5]) Ausser Goethe und Carlyle erwähne ich:
B. Posgaru, Manfred. Einleitung, Übersetzung und Anmerkungen . . . Breslau 1839.
H. Th. Rötscher, Manfred . . . Jahresber. Gymnas. Bromberg 1844.
George Sand, Das phantastische Drama (übers. im Magazin des Auslands, No. 12, 13, 17 18, 20).
R. von Gottschall, Byron und die Gegenwart. In: Unsere Zeit, 1866, II. Jhrg. 2. Hälfte, 481—511.
H. S. Anton, Byrons Manfred. Erfurt 1875.
G. Allais, Le pessimisme des romantiques. In: Revue des cours et conférences, 5e année, 2e série, No. 31. 663 ff.
Ferner: A. Brandl (Goethe-Jahrb. XX, a. a. O.) und die Literaturgeschichten von H. Taine, G. Brandes (Hauptströmungen), K. Bleibtreu u. s. w.

[6]) Eckermann, Gespr. 14. Sept. 1826.

Goethe hat im Gespräche mit dem Kanzler von Müller gerade mit Bezug auf B einmal gesagt: „Nun aber wird jede geniale Kunstschöpfung auch ein Teil der Natur, und r hin kann der spätere Dichter sie so gut benutzen wie jede andere Naturerscheinung," und d Ansicht hat er bald darauf wiederholt, als die Rede auf Byrons Zergliederung des *Faus* dem Medwinschen Buche kam.[1])

Soret gegenüber hatte er ein Jahr früher ausgesprochen, er betrachte *Faust* als die Que aus der Byron die Stimmung zu seinem *Manfred* geschöpft habe.[2]) Legt man diese Goethis Auffassung zu Grunde, so ist z. B. Heine, der bei seinen Übersetzungsversuchen aus Byron auch am *Manfred* abmühte — in grösserem Massstabe als Goethe und auch mit besserem folge, ohne jedoch eine fertige Leistung zu erzielen — ganz im Recht, von „Byrons *Faust*" sprechen, „den er *Manfred* nannte."[3]) Will man dagegen beide Dichtungen Szene für Sz vergleichen, so kommt in der Hauptsache nur der erste Akt des *Manfred* in Betracht, des Ähnlichkeit mit dem deutschen Drama auch der Engländer nicht zu bestreiten wagte.[4])

Mit mehr Erfolg wandte sich der Lord gegen eine Kritik im „Edinburgh Magazi (Sommer 1817), deren Verfasser ihm vorwarf, den allgemeinen Plan und den besten Teil Ausführung seines Stückes Marlowes *Tragical History of Dr. Faustus* entlehnt zu hab Byron versicherte dagegen in mehreren Briefen, Marlowes Tragödie überhaupt nicht gekannt haben[5]), und bat seinen Verleger, ebenfalls eine solche Herkunft abzuleugnen. (Dies hatte L Jeffrey in der „Edinburgh Review" schon für ihn getan). Um so verwunderter ist man finden, dass derselbe Byron später (bei Medwin) das englische Stück des 16. Jahrhunderts unter Quellen des Goethischen *Faust* nennt; er muss es also nachträglich gelesen haben.

In der Exposition schlagen alle drei Dichter denselben Weg ein; wir finden den „Helde in seinem Arbeitszimmer monologisierend; auch der Gedankengang des Selbstgesprächs bie grosse Ähnlichkeiten. Während aber bei Marlowe der Magister, nachdem er die Verabredung zwei befreundeten Magiern getroffen hat, noch am Abend die Beschwörung vorzunehmen, zwischen in Gemütsruhe den Freuden des Mahles huldigt, schliesst sich bei Byron wie Goethe die Beschwörung unmittelbar an den Eingangsmonolog an. In dem alten englisch Drama folgt nun die Handlung im allgemeinen der Darstellung des deutschen Volksbuchs[6]); ist durchsetzt mit dem Zwischenspiel der Clownszenen, in denen Faustus parodiert wird. Da kommt, dass Marlowe nach Art der alten Moralitäten seinem Hauptcharakter einen guten u einen bösen Engel zur Seite stellt. Bei ihm wie bei Goethe treten Mephistopheles und Wagn auf; bei Byron nichts von alledem. Auch von einer förmlichen Verschreibung an die Macht d Finsternis ist hier wie in den übrigen in Betracht kommenden Dramen Byrons nicht die Re denn das widersprach der Selbstbestimmung dieses zugleich subjektiven und modern empfindend Genius. Alles, was noch an Marlowe erinnern könnte, wäre die Erscheinung des siebent Geistes in der Gestalt eines schönen Weibes — Astarte — und das Auftreten des Abtes v St. Moritz kurz vor Manfreds Ende, wie bei Marlowe entsprechend der Erzählung des deutsch Volksbuches einige Zeit vor Fausts grausigem Tode ein alter Mann ihn auf den Weg des Glaube zurückzuführen sucht. Doch könnte man für den ersteren Zug ebensogut eine Parallele Goethes *Hexenküche* anführen, und die Zuspruchsszene hatte der Dichter im ersten Entwu rein satirisch gestaltet. Ausserdem steht sein Werk sprachlich hoch über dem seines Land manns, wie schon Jeffrey dem anders meinenden Kritiker gegenüber betont hat.

---

[1]) Vgl. W. v. Biedermann, a. a. O. V 107 und 120.

[2]) Ebd. IV 225 f.

[3]) Brief an den englischen Theaterdirektor Lumley (Erläuterungen zu seinem Tanzpoem *Der Dok Faust.*). Ähnlich äusserte sich ein Amerikaner (Ticknor) zu Hobhouse; s. Byrons Brief an Murray v 23. Oktober 1817.

[4]) Gerade Goethes Besprechung hat das allgemeinste Interesse für *Manfred* in unserem Vaterlan wachgerufen; denn nur so ist es zu verstehen, dass dieses Drama von allen Dichtungen Byrons weitaus häufigsten ins Deutsche übersetzt ist. Vgl. C. Flaischlen, Lord Byron in Deutschland. Zentralblatt Bibliothekwesen. VII. Jahrgang, 11. Heft, Leipzig 1890. S. 455—473.

[5]) Ebenso im Gespräch mit der Gräfin Blessington.

[6]) Das Volksbuch vom Doktor Faust. Herausgeg. von W. Braune. Neudrucke deutscher Literat werke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Halle a. S. 1878.

Gewiss hat der Wortführer der „Edinburgh Review“ auch darin Recht, dass die Einsamkeit des Hauptcharakters die übernatürlichen Wesen, mit denen er Zwiesprache hält, seine Schuld, seine Festigkeit und sein Elend auf den äschyleischen Prometheus hinweisen. So wurde der an den Fels geschmiedete Titan in höherem Masse vorbildlich für Manfred, der auf der Höhe der Jungfrau sich selbst zu entrinnen sucht, als der Brockenwanderer Faust. Die Absicht des Selbstmords, an sich an den gleichen Plan Fausts erinnernd, hat doch in der Situation, dem versuchten Sprung in die Tiefe, grosse Ähnlichkeit mit Jos Worten bei Äschylus. Ebenfalls ist das mannhafte Sterben Manfreds, der keiner Macht ein Recht auf sich zuerkennt, weder Himmel noch Hölle, ganz des in unverändertem Trotze gegen Jupiter sich gleich bleibenden, vom Abgrund verschlungenen Titanen würdig.

Für das Incestmotiv hat man auf die verschiedensten literarischen Quellen hingewiesen, doch noch nicht auf Lewis' *Monk*, in dem Lucifer zu Ambrosio sagt: „That Antonia whom you violated, was your sister.“ (4. Aufl. London 1798, III 306). (Ob Byron dagegen an Schillers *Braut von Messina* dachte, mag dahingestellt bleiben). Andrerseits ist wohl für den Schluss des Dramas kaum an den Lewisschen Roman zu denken, wie Brandl es möchte; er irrt, wenn er meint, dass „Manfred in einem Kloster von den Teufeln geholt wird“.[1]) Denn der Abt von St. Moritz kommt auf Graf Manfreds Schloss, und dieser verfällt auch, wie erwähnt, keineswegs dem Teufel. Bei Lewis wird der Mönch aus dem Gefängnis der Inquisition von Lucifer gerettet, dem er dann erst anheimfällt. Auch die Erzählung von der Vermessenheit und der Bestrafung des orientalischen Himmelsstürmers Vathek hatte ihren Anteil an dieser Schöpfung. Für die in der 4. Szene des 2. Aktes geschilderte Halle des Arimanes[2]), bei der man im ersten Augenblick an Goethes Höhle des Mammon zu denken geneigt ist, war die Halle des Eblis vorbildlich. Bei Byron wie bei Beckford bildet den Thron des unterirdischen Herrschers eine Feuerkugel, die die Geister umstehen. Auch der Turm, in dem Manfred mit Vorliebe weilt und in dem ihm ehemals seine Schwester Astarte Gefährtin war bei kabbalistischen und astrologischen Versuchen, scheint auf die Schilderung des Turmes von Samarah zurückzugehen, in dem der Kalif und seine Mutter den geheimen Wissenschaften huldigen. Im ursprünglichen Entwurf ging die Ähnlichkeit für die 2. Szene des 3. Aktes noch weiter. Ganz wie im *Vathek* erscheint Feuersglut auf dem Turm, die Untergebenen eilen herbei, den Herrn zu retten, die Treuesten dringen ein und tragen ihn als leblos hinaus (vgl. *Lara*). Die Flamme ist erloschen, ohne Spuren hinterlassen zu haben.

In der oben erwähnten ersten Fassung der Abt-Szene fanden sich auch Anklänge an Goethes *Faust*, die in der jetzigen Gestalt fehlen. Der Dämon Ashtaroth singt:

The raven sits
On the raven-stone,
And his black wing flits
O'er the milk-white bone;
To and fro, as the night-winds blow,
The carcass of the assassin swings;
And there alone, on the raven-stone,
The raven flaps his dusky wings.

The fetters creak — and his ebon beak
Croaks to the close of the hollow sound;
And this is the tune, by the light of the moon,
To which the witches dance their round —
Merrily, merrily, cheerily, cheerily,
Merrily, speeds the ball:
The dead in their shrouds, and the demons in clouds
Flock to the witches' carnival.

[1]) Goethes Verhältnis zu Byron. S. 8.
[2]) S. hierzu auch Kölbing, Zu Byrons Manfred. Englische Studien XXII 140 (Miscellen).

Diese Verse erinnern einmal an das Augenblicksbild *Nacht, offen Feld:*

Faust: *Was weben die dort um den Rabenstein?*
Mephistopheles: *Weiss nicht, was sie kochen und schaffen.*
Faust: *Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich.*
Meph.: *Eine Hexenzunft.*
Faust: *Sie streuen und weihen.*
Meph.: *Vorbei! Vorbei!*

Daneben fallen einem die *Walpurgisnacht* und Gretchens Worte in der *Kerk szene* ein:

Wären wir nur den Berg vorbei!
Da sitzt meine Mutter auf einem Stein,
Es fasst mich kalt beim Schopfe!
Da sitzt meine Mutter auf einem Stein
Und wackelt mit dem Kopfe.

Brandls und Bleibtreus (dieser für den *Umgestalteten Missgestalteten*) Vermutung, d Byron die „Rabensteine" (Galgen) und den „Hexensabbath" aus Mrs. Shelleys und Le Romanen entnommen habe, konnte ich beim Lesen dieser Werke nicht bestätigt finden.

Neben Shakespeares *Macbeth* war auch die Bibel wie auf andere so auf diese Byrons Dichtung von Einfluss; das Buch Hiob, Sauls Totenbeschwörung und die Erzählungen Astarte[1]) (2. Könige) sind zu nennen.

Als Byron den *Manfred* schrieb, beherrschte ihn noch nicht der Gedanke der a gemeinen Freiheit, wie er sie in seinen späteren Dichtungen predigte. Hier war er noch weltschmerzliche Dichter des eigenen Ichs, das sich von seinen Leiden und Leidenschaften befreien sucht.[2]) Dem entspricht der überraschende Ausgang seines Dramas. Manfred steht sich allein bis zuletzt, zwar ohne Charakterentwickelung gezeichnet, bei ermüdender Behandl desselben leidvollen Themas, aber als ein echter Mann. Während Marlowes Faust nach Abl der Frist zähneklappernd seinem Schicksal verfällt, während Goethes Faust nur durch e groteske List dem Mephistopheles abgejagt wird, weist dieser Held den Geist des Bösen als mac los fort, da er für seine Taten die Verantwortung selber trage und die Qual der eigenen Br grösser sei als Höllenstrafen; der unsterbliche Menschengeist übe Selbstvergeltung für se guten oder bösen Gedanken — jedenfalls eine echt moderne Lösung dieses Teils des Faustproblem

Auch sonst ist Byron hier seine eigenen Wege gegangen. Manfred hat nicht erfahren, dass Erkenntnis nicht Glück ist, auch die Verlockungen der Sinnenlust liegen hin ihm wie hinter Lara. Zwar sagt auch Faust:

Kannst du mich mit Genuss betrügen:
Das sei für mich der letzte Tag!

---

[1]) Ich führe hier folgende Stelle aus Heines erwähntem Briefe an Lumley (in: *Deutschland*) an: „Das andere Faust-Drama, dessen ich oben erwähnt, sah ich zur Zeit eines Pferdemarktes in ein hannövrischen Flecken. Auf freier Wiese war ein kleines Theater aufgezimmert, und trotzdem dass hellen Tage gespielt ward, wirkte die Beschwörungs-Szene hinlänglich schauervoll. Der Dämon, welc erschien, nannte sich nicht Mephistopheles, sondern Astaroth, ein Name, welcher ursprünglich viellei identisch ist mit dem Namen der Astarte, obgleich letztere in den Geheimschriften der Magiker für Gattin des Astaroths gehalten wird. Diese Astarte wird in jenen Schriften dargestellt mit zwei Hörn auf dem Haupte, die einen Halbmond bilden, wie sie denn wirklich einst in Phönizien als eine Mondgöt verehrt und deshalb von den Juden, gleich allen anderen Gottheiten ihrer Nachbaren, für einen Teufel halten ward. König Salomon der Weise hat sie jedoch heimlich angebetet, und Byron hat in seinem *Fa* den er *Manfred* nannte, sie gefeiert. In dem Puppenspiele, das Simrock herausgegeben, heisst Buch, wodurch Faust verführt wird: Clavis Astarti de magica.

[2]) Vgl. J. O. E. Donner, Lord Byrons Weltanschauung. Helsingfors 1897.

[3]) Es darf hier an Goethes Wort über Byron erinnert werden: „Dasjenige, was ich die Erfind nenne, ist mir bei keinem Menschen in der Welt grösser vorgekommen als bei ihm. Die Art und We wie er einen dramatischen Knoten löst, ist stets über alle Erwartung und immer besser, als man es s dachte." (Eckermanns Gespr. 24. Febr. 1825.) — Anton a. a. O. hält diese Lösung im Sinne der heutig Menschheit für verfehlt. — Elze irrt, wenn er meint, dass Gottschall Manfreds Selbstbestimmung zue hervorgehoben habe, vielmehr ist dies Rötschers Verdienst (a. a. O. 23).

Aber noch braust die Sinnenwelt an ihm vorüber, die für Manfred erloschen ist, seitdem sein Idol Astarte durch seine Schuld ins Grab sank.[1]) Auch das Geisterreich kann ihm nicht genügen, denn, was er sucht, ist Selbstvergessenheit. Darum fürchtet er, der sich selbst vor dem Höllenfürsten Arimanes nich beugen will, nur eins, das Leben mit seinen qualvollen Erinnerungen, und sucht nur eins, das ihn davon befreien kann, den Tod. —

Selbst in die steifen Venetianerdramen sind einige Tropfen gedrungen, die einerseits an *Manfred* gemahnen, andererseits auf *Cain* hinweisen. In *The two Foscari* sagt der alte Doge auf Marinas Worte: *And that's a mystery* erwidernd:

All things are so to mortals; who can read them
Save he who made? or, if they can, the few
And gifted spirits, wo have studied long
That loathsome volume — man, and pored upon
Those black and bloody leaves, his heart and brain,
But learn a magic which recoils upon
The adept who pursues it . . . . . .

Taucht hier das Bild der Magier Lara und Manfred auf, so erscheinen in *Marino Faliero* der gestürzte, vom ewigen Zorne verfolgte Satan (II 1) und der erstgeborne Kain, dessen Instinkt in jeder Menschenbrust schlummert (IV 2), beide Stellen bedeutungsvoll vorbereitend auf die nächste grosse Dichtung Byrons.

Von dem egoistischen, menschenfeindlichen *Manfred* wandte sich der Dichter in den poetisch bedeutenderen seiner folgenden Schöpfungen, den Mysterien *Cain* und *Heaven and Earth*, den Leiden und ewigen Fragen der Menschheit zu. Manfred hatte zwar gefunden, dass der Baum des Wissens nicht der des Lebens sei; aber der prometheische Funke liess sich nicht ersticken. Die Probleme der dem Menschen versagten Erkenntnis und des mit dem Tode bedrohten Lebens plagen beständig seinen Geist:

The snake spoke truth: *it* was *the tree of knowledge*;
It was *the tree of life: knowledge is good,*
And life is good; and how can both be evil?

(*Cain* I 1).

Warum hat Jehova den verbotenen Baum in Adams Nähe gepflanzt? Warum muss er, der Schuldlose, für die Torheit anderer dulden? So empört er sich in faustischem Titanentrotz gegen die himmlische Weltordnung, und seine Strafe ist das tragische Los, dass gerade er, dem sich das Grauen der Menschheit vor dem Tode im voraus offenbart, diesen selben Tod in die Welt bringen muss. Faustische Unrast wird ihn verzehren, bis auch er dem Würger erliegt.

Hat Kain manches, das an die Idee der deutschen Dichtung erinnert, so liegt die Vermutung nahe, dass auch Lucifer mephistophelische Züge trage. Er ist bereit, Kains Durst nach Wissen zu stillen, ohne das Verlangen zu stellen, dass dieser an ihn glaubt. Seine Reden sind voll Shelleyscher Metaphysik; wenn er Kain den Weltenraum zeigt, so fühlen wir uns an Shelleys *Queen Mab* erinnert, worin die Feenkönigin den Geist der träumenden Janthe ebenfalls an Sonnensystemen vorüberführt. Wenn der Dichter ihn seinen Schützling in das Reich des Todes führen lässt, so denken wir an Dantes *Hölle*, und bei den präadamitischen Menschen fällt uns *Vathek* ein. Die Spottsucht von Goethes Schalk findet kein Gegenstück in seinen wenigen ironischen Bemerkungen (z. B. über Kains Liebe zu Abel). Dagegen haben manche Aussprüche dieses ernst gehaltenen Teufels etwas von der Genialität des Goethischen, wenn er z. B. das Übel den Sauerteig des Seins und Nichtseins nennt oder sagt, dass der Mensch durch seine Leiden unsterblich wird. Man könnte den ersteren Ausspruch als Motto über *Don Juan*, den anderen über *Manfred* schreiben.

---

[1]) Die Natur seiner Tat hat Rötscher im einzelnen zu ergründen gesucht, m. E. ganz zwecklos. Die Dunkelheit dieses Motivs ist zwar höchst undramatisch, aber vom Dichter gewollt wie bei Lara.

Es lässt sich nach dem Gesagten wohl kaum ganz in Rapps Urteil einstimmen, d „Lucifer schwerlich ohne Goethes Mephistopheles so geworden wäre".[1]) Vielmehr handelt es s hier eher um eine Wiedergeburt von Miltons Satan, doch im Byronschen Geiste der Verneinu

Dasselbe Hadern mit dem Schicksal, dieselbe Auflehnung gegen Jehovas Weltordnu lebt in seiner zweiten Dichtung biblischer Herkunft, dem Mysterium *Heaven and Earth.* Z von Gottes Engeln verweigern seinem Befehle den Gehorsam, da sie sich irdichen Frauen Minne genaht haben und nicht von ihnen lassen wollen; Japhet, der Sohn des vom Höchs erkorenen Patriarchen Noah, will es nicht begreifen, dass auch die von ihm geliebte Anah dem allgemeinen Verderben teilhaben soll; Aholibamah, die Stolze aus Kains Geschlecht, glei ganz ihrem mit Jehova rechtenden Stammvater.

Japhet weint um die Erde und ihre Kinder, die dem Untergang geweiht sind. D Erdgeist höhnt ihn, frohlockend über das nahe Verhängnis der Toren, die aus dem Paradi vertrieben wurden, weil sie sich durch Erkenntnis ohne Macht verlocken liessen. Wer sie hier nicht Mephisto, der Faust und die Menschheit verhöhnt, die armen Erdensöhne, die sich z Gottähnlichkeit erheben wollen und doch wie Würmer im Staube liegen? Auch die Örtlichke die Höhle in der Wildnis des Kaukasus, obwohl nicht ohne äschyleische Anklänge, erinnert Goethes *Wald und Höhle*; nicht minder Japhets Monolog, der jäh unterbrochen wird dur den spottenden Geist, an das Selbstgespräch des deutschen Forschers, das beginnt:

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles . . . .

und das durch Mephistos unliebsames Dazwischenkommen seinen Abschluss erhält.[2])

In doppelter Weise haben wir bisher Faustisches in Byrons Dichtung nachzuweise versucht: einmal in Hinsicht verwandter titanisch-dämonischer Stimmung und dann nach d Seite entlehnter stofflicher Motive. Ganz zur zweiten Gruppe gehört sein letztes dramatische Erzeugnis, das Bruchstück *The Deformed transformed,* diesmal unter ausdrücklicher Anei kennung seiner Hauptquellen in der Vorrede „z. T. auf dem *Faust* des grossen Goethe gegründet' Kurz vorher (1822, Ende Januar) hatte er seinen *Werner* vollendet, dessen Schauplatz da Deutschland des Dreissigjährigen Krieges ist und den er Goethe widmete. Wie er diesem Trauer spiel eine englische Novelle zugrunde legte, so benutzte er auch für den *Umgestalteten Miss gestalteten* eine ihm von früher her bekannte Erzählung von Joshua Pickersgill, *The thre Brothers,* die ihm die Figur des Waldkoboldes bot. Auch Caliban in Shakespeares *Tempes* erinnert stark an Byrons Arnold; beide Bucklige, mit Schmähworten ins Freie getrieben, un Brennholz zu sammeln, sind mit ihrem Lose unzufrieden. — Für die Szenen, die vor und i dem von Charles de Bourbon (im Dienste Karls V.) belagerten Rom spielen, war wahrscheinlic *Il sacco di Roma* von Jacopo Buonaparte massgebend, den der Dichter in einer Anmerkun erwähnt; Rapp schliesst auf ein gleichnamiges Stück von Guicciardini, für das er eine spanisch Vorlage vermutet.[3]) Daneben wurde die Autobiographie Benvenuto Cellinis herangezogen, de selber im zweiten Teile unter den Verteidigern Roms auftritt. — Vom dritten Teile, der in einen Schloss in den Apenninen gedacht war, ist nur der einleitende Chorgesang, der die Rückkehr vo Frieden und Frühling preist, erhalten.

Die Verwandlung des hässlichen Arnold, der die herrliche Gestalt des Peliden annimmt deutet auf den Dichter selbst hin, dessen hohe körperliche Schönheit durch einen Klumpfus beeinträchtigt wurde. Fremde hatten ihn „deformed" genannt, Mary Chaworth von dem „lam boy" gesprochen, die Mutter ihn einen „lame brat" geheissen; er selber bezeichnet sich einma als den „diable boiteux". Bei den heftigen Scheltreden, die Arnolds Mutter gegen den ver unstalteten Sohn führt, fallen einem des Dichters traurige Jugendeindrücke ein.

Mit dem autobiographischen Element vermählte sich wieder wie im *Manfred* der Faust stoff. Besonders die Exposition weist auf ihn hin. Da haben wir den beabsichtigten Selbstmor

[1]) A. a. O. 400.

[2]) Medwin hat diese Ansicht schon Byron gegenüber ausgesprochen: „Ich sagte ihm, Japhets Monolo in *Heaven and Earth* und seine Anrede an den Berg Kaukasus hätten die grösste Ähnlichkeit mit *Faust.*' Doch der Dichter wies das schroff zurück. S. v. d. Linden 103 f.

[3]) A. a. O. 401.

des Verzweifelnden, der durch die Erscheinung des Dämons vereitelt wird, wir haben den — allerdings ungeschriebenen — Pakt mit dem Bösen; die Beschwörung, wobei Arnolds rinnendes Blut unentbehrlich ist, erinnert an die *Hexenküche,* das ignis-fatuus (Irrlicht), das auf der Stirn von Arnolds entseelter Hülle erscheint, beruht wohl auf der entsprechenden Erscheinung und Bezeichnung in Shelleys Übertragung der Walpurgisnachtszene (statt: Will-o'-the wisp, Jack o'lantern), auch die Geisterrosse der Kerkerszene fehlen nicht. Der durch letztere bewirkte schnelle Ortswechsel *(Spain — Italy — the new Atlantic world — Afric, with all its Moors,* schlägt der Fremde vor) erklärt auch, dass der Dichter in der Expositionsszene vom Harz und dem Brockenwunder spricht; sie ist eben im Norden und nicht, wie Bleibtreu meint, in Italien zu denken.[1]) Ob in Arnolds Zweikampf mit Cellini die Valentin-Episode hineinspielt, kann zweifelhaft erscheinen. Der Geisterchor vor den Mauern Roms hat nichts besonders Faustisches (vgl. *Manfred* und Shelleys *Prometheus unbound).*

Vor allem fällt ins Gewicht, dass Byrons Dämon Caesar eine Weiterbildung von Goethes Mephistopheles darstellt. Gleich diesem sagt er Arnold, dessen steter Begleiter er ist, aber auch Anderen grausame Wahrheiten; seine skeptische Welt- und Menschenbetrachtung, die auf des Dichters *Don Juan* hinweist, ist jedoch auf eine weit schärfere Tonart gestimmt als die Spöttereien des deutschen Teufels. Manche seiner Aussprüche sind genial; so urteilte Goethe von der Stelle:

The Devil speaks truth much oftener than he's deemed,
He hath an ignorant audience.

„Das ist freilich ebenso gross und frei, als mein Mephistopheles irgend etwas gesagt hat."[2]) Dass der Teufel den Papst nicht in die Hände des lutherischen Soldaten fallen lassen will, da er ihn wegen seines Ablasses, seiner Bullen und seiner Unfehlbarkeit als seinen Stellvertreter ansieht, ist charakteristisch. Auch an politischem Spott fehlt es nicht. Im Stile des *Don Juan* äussert sich Caesar, bei Gelegenheit seines grossen Namensvetters, über den zweifelhaften Wert der Lorbeeren von Eroberern. Als Gegenstück hierzu heisst es in einem Verse von *The vision of judgment*: *Geschichte ist des Teufels Schrift.*

Des Dämons Charakter ist weit besser gelungen als die Zeichnung des Hauptcharakters. Dessen Leitmotiv ist im Grunde kleinlicher Egoismus. Mit eitler Begierde erwählt er die Gestalt Achills, der Schönheit und Tapferkeit vereint; so hofft er, Olympias, der schönen, vornehmen Römerin, Liebe zu erwerben. Er ist nicht der Träger des Menschheitsgedankens, der Faust bei all' seinem Irren bleibt. Ihm fehlt der edle Forschungsdrang, und nur der Lebenshunger ist beiden gemeinsam.

Der Gegensatz in der äusseren Escheinung Byrons, den der Zwiespalt in seiner Seele widerspiegelt, ist zum Ausgangspunkt der Handlung gemacht. Mit diesem persönlichen Elemente die entlehnten Motive zu einer organischen Einheit zu verschmelzen, ist dem Dichter nicht gelungen. Auch von seiner früheren in kraftvollen Bildern voll überwältigender Schönheit schwelgenden pantheistischen Weltbetrachtung fehlt hier jede Spur. Die Folie der gigantischen Natur, die er im *Manfred* in fesselnde Kontrastwirkung zur titanischen Grösse der einsamen Menschenseele stellt, suchte er hier durch die Geschichte zu ersetzen. Aber die Bedeutung des Schauplatzes und die Gewalt der Ereignisse stechen seltsam ab von der kleinlichen Denkweise Arnolds.

In einem Punkte werden wir an *Manfred* erinnert. Der Dämon verschmäht, Arnold durch einen schriftlichen Vertrag zu binden; seine Taten sollen sein Vertrag sein.

Goethe sprach sich auch über dieses Erzeugnis von Byrons Muse günstig aus, besonders im Hinblick auf die Figur des Dämons, den er als einen „fortgesetzten Mephistopheles" erklärte, aber nicht als eine Nachahmung; von dem Stück sagte er: „Es ist alles durchaus originell und neu, und alles knapp, tüchtig und geistreich. Es ist keine Stelle darin, die schwach wäre, nicht so viel Platz, um den Knopf einer Nadel hinzusetzen, wo man nicht auf Erfindung und Geist träfe. Ihm ist nichts im Wege als das Hypochondrische und Negative, und er wäre so gross

---

[1]) A. a. O. 310. Die dort u. a. genannten „Rabensteine" finden sich, soweit ich sehe, nur im *Manfred.*
[2]) Eckermann, Gespr. 29. Nov. 1826.

wie Shakespeare und die Alten."[1]) Von der Handlung sagte er: „Nicht wahr, die ersten Sze sind gross und zwar poetisch gross. Das übrige, wo es auseinander und zur Belagerung R geht, will ich nicht als poetisch rühmen, allein man muss gestehen, dass es geistreich ist."[2]

Die Folgezeit hat anders geurteilt. Zwar meint Rapp, Byron habe mit diesem zwei *Faust* den schwächlichen *Manfred* wieder gut gemacht. Von der Szene zwischen Arnold, d Dämon und Arnolds zweiter Gestalt erhofft er eine grosse Bühnenwirkung, und er versteigt s zu der Behauptung, dass dem Dichter hier zum erstenmal der wahrhaft dramatische und tl tralische Gehalt des Schauspiels aufgegangen sei.[3]) Wir müssen dagegen betonen, dass *Manf* zwar wenig Rücksicht auf die Anforderungen der Bühne nimmt, aber an Genialität des Gedank fluges den *Deformed transformed* weit hinter sich lässt.

Der Lord fühlte das wohl selbst; so mag ihn Shelleys Urteil nicht allein bestim haben, diesen dramatischen Versuch aufzugeben. Fortan widmete er seine Hauptkraft Weiterführung seines *Don Juan*. G. Brandes hat dieses „grösste Epos des 19. Jahrhunder wie er es genannt hat, für allein würdig erklärt, mit dem *Faust* verglichen zu werden.[4])

Beider Dichter Lebenswerk mündete in eine Weltdichtung aus; bei dem einen die reic inneren Erfahrungen eines langen, harmonischen Erdenwallens, bei dem anderen die kurzen, a tiefen Blicke in ein Labyrinth widerspruchsvollster Rätsel (s. *Don Juan* IX 17[5]).

Wenn Byron auch von der Fabel des alten spanischen Fastnachtsspiels recht wenig b behalten und dieses Wenige noch dazu ins Burleske oder Satirische übersetzt hat, so bl gleichwohl von Bedeutung, dass er hier von einem Stoff ausging, der der Faustsage verwandt v

Sein Juan ist noch einer jener oben gekennzeichneten Pilger, wenn auch einer wi Willen. Die Schauer des Geisterreichs werden hier freilich am Ende lustig travestiert[6]); d glauben wir aber in dem satirischen Grundton dieses Epos eine Mischung des ausgelasse Humors der Leporello-Szenen mit mephistophelischer Ironie zu erkennen. Und trotz der grenz losen Welt- und Menschenverachtung wird hier, wie schon das Motto es andeutet, eine titanis Genusssucht gepredigt, die Fausts würdig ist.

Der Dichter hatte in seiner vorhergehenden Schaffensperiode versucht, die Probleme Erkenntnis und des Lebens zu lösen. Aus der Resignation gewann er nicht wie Goethe Lebensweisheit:

Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm,

sondern erfüllte sich und seine Poesie mit misanthropischem Weltschmerz und skeptisch Epikuräertum. Gleichwohl ist es verfehlt, den *Don Juan* als ein rein nihilistisches Werk betrachten, wie es Elze tut; denn in Byrons Natur lag von Anfang an ein tiefer ethischer Gru zug, der sich auch hier unter der Form des Freiheitsideals offenbart. Trotz seiner theoretisc Unbegrenztheit wurde dieses dem Engländer zu einer praktischen Forderung, der einer we tägigen Mithilfe bei der Befreiung eines geknechteten Volkes. So erhob er sich, ungeachtet a entgegenstehenden Äusserungen, die nur als Ausgeburt seines häufigen Stimmungswechsels bewerten sind, zu jener Stufe des Empfindens, die „der Menschheit ganzen Jammer" mitfü Sein Epos musste Bruchstück bleiben, der Schluss war — die Tat:

Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.

---

[1]) Eckermann, Gespr. 8. Nov. 1826.
[2]) Desgl. 29. Nov. 1826.
[3]) A. a. O. 401.
[4]) A. a. O. 529.
[5]) Vgl. H. Druschkovich, Über Byrons *Don Juan*. Zürich 1879 — Die Bedeutung des *Beppo* v von der Verfasserin nicht richtig eingeschätzt.
[6]) Ähnlich wie in Lewis' *Monk*, III 116.

9318

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

JUN 29 '68 H

2050 W80

dee in Lord Byrons Dicht
brary 003216340
4 086 786 662